

Próba określenia punktu widzenia autora *Chrystusa cierpiącego* na podstawie analizy amalgamatów kognitywnych pojawiających się w pierwszej części dramatu

Powszechnie uznawany za dzieło bizantyńskie dramat *Chrystus cierpiący* do dziś pozostaje utworem anonimowym, co wyklucza możliwość jego szczegółowej datacji. Centoniczna forma jedynie pogłębia chronologiczną dezorientację, ponieważ nie sposób oszacować prawdopodobnego roku powstania nawet na podstawie języka, jakim posługuje się autor. Technika centonu polega bowiem na wyborze cytatów (wierszy) z utworów innych, najczęściej bardzo dobrze znanych autorów i komponowaniu ich w nowej kolejności, tak aby nadać im zupełnie nowy sens, poddając jak najskromniejszym obróbkom. Stylowi *Chrystusa cierpiącego* brakuje zatem cech właściwych dla autora; można w nim znaleźć jedynie wersy Eurypidesa, Ajschylosa i innych mniej lub bardziej znanych dramatopisarzy oraz wierszowane parafrazy Pisma Świętego. I chociaż odnajdziemy w tekście moc „wersów odautorskich”, nie sposób zawyrokować, czy istotnie dopisał je autor, czy może pochodzą z dzieła, które się do dzisiejszych czasów nie zachowało. Spór o datację i autorstwo spowodował absurdalne poszerzenie ram czasowych prawdopodobnego powstania utworu: od IV (Tuilier 1969) do XII wieku naszej ery (Jurewicz 1984: 255).

Wydaje się jednak, że najciekawszą cechą dramatu jest wynikająca z przyjętej przez autora formy uniwersalność, która sprawia, że szczegółowa datacja dzieła traci na znaczeniu. Autor wycofuje się na dalszy plan, w każdym aspekcie swojego dzieła oddając hołd swojej największej inspiracji – Eurypidesowi. Centoniczność utworu wyraża się bowiem nie tylko w warstwie leksykalno-składniowej, jak wynikałoby to z definicji centonu Auzoniusza,

pochodzącej z jego *Cento nuptialis* (1919: 370). Poszerzając ową definicję, tak by objęła styl wcześniejszych autorów, można wskazać w *Chrystusie cierpiącym* również innego rodzaju „powtórzenia”. Autor naśladuje Eurypidesa już przez sam fakt wyboru dramatu jako formy dla swojego utworu, a następnie powtarza Eurypidesowy schemat budowy sztuki, między innymi poprzez zastosowanie prologu opisującego wydarzenie, których znajomość jest niezbędna dla dalszego zrozumienia dzieła. Co więcej, również wspomniany prolog został zbudowany z wersów prologu Eurypidesowego (zaczerpniętego z *Medei*), a najważniejsze pojawiające się w nim słowa nie są dowolnymi, wprowadzającymi nowy sens wyrazami, ale odnajdują w *Medei* swoje analogie (np. Medea i Matka Boska jako główne bohaterki tragedii czy sosna-okręt i wąż jako praprzyczyny mającej się wydarzyć historii).

Wnikliwa analiza utworu pozwala odnaleźć jeszcze jedną warstwę centoniczności tekstu, niezwiązaną już z formą, odnoszącą się do jego treści. Wbrew tytułowi autor koncentruje się w dramacie na przeżyciach Matki Boskiej, nie zaś jej syna, a co za tym idzie – używa tych wersów dramatów, które również traktują o kobietach. Tymczasem bohaterkom tragedii Eurypidesa, wielokrotnie posądzanego z tego powodu o mizoginię, daleko do nieskazitelnej figury Maryi. Bohaterki jego tragedii to morderczynie, dzieciobójczynie, mężobójczynie i – siłą rzeczy – poganki. Mimo tego rążącego kontrastu najbardziej ukryta warstwa centoniczności *Chrystusa cierpiącego* dotyczy właśnie zbieżności między stanami emocjonalnymi bohaterek Eurypidesowych i Bogurodzicy. Autor dramatu odkrywa zarówno w swojej bohaterce, jak i we wszystkich protagonistkach Eurypidesa kobiety przepełnione cierpieniem. Ten wspólny mianownik pozwala mu na stworzenie dzieła stanowiącego nie tyle zbiór wyrwanych z kontekstu wersów, ile kompilację scen-emocji, które osadzone w nowej rzeczywistości wciąż pozostają łatwe do odczytania i właśnie przez to ujawniają uniwersalny obraz ludzkiego (kobiecego?) cierpienia.

Wspomniany „wspólny mianownik” wyłania się z zestawienia dwóch pozornie niezwiązanych z sobą światów: ewangelicznych realiów z czasów śmierci Chrystusa i świata przedstawionego każdej z tragedii Eurypidesa. Wyłonione w ten sposób przestrzenie mentalne autor stapia w dzieło, które staje się ich amalgamatem. Owa interpretacja ma swoje źródło w teorii amalgamatów myślowych (Fauconnier, Turner 2001), będącej z kolei rozwinięciem wcześniejszej teorii przestrzeni mentalnych. I chociaż wydaje się, że integracja pojęciowa odnosi się w swoich założeniach do procesów bardziej spontanicznych niż tworzenie cyzelowanej poezji centonicznej, a niemal wymogiem zaistnienia amalgamatu myślowego jest jego intuicyjna zrozumiałość, narzędzia, jakimi bada się tego rodzaju zjawiska, wydają się odpowiednie dla interpretacji takich dzieł. Zgodnie z przekonaniem Fauconniera przestrzenie mentalne są „niewielkimi pakietami pojęciowymi, konstruowanymi podczas

myślenia i mówienia dla celów doraźnego rozumienia i działania” (Libura 2007: 16). Jest zatem jasne, że interpretując tą metodą tekst pisany, należy się owej doraźności doszukiwać zarówno po stronie odbiorcy, w momencie lektury, jak i po stronie autora, dla którego akt tworzenia to proces spontaniczny. „Piszący” ma jednak dużo większą niż „mówiący” możliwość dopracowywania swojej wypowiedzi – może ją swobodnie poprawiać i kamuflować ukryte w niej treści; do raz skonstruowanego szkieletu może dokładać kolejne warstwy skojarzeń. Stąd właśnie rozbicie „amalgamatu przestrzeni literackich” na pierwotne przestrzenie mentalne przysparza odbiorcy dużo więcej problemów i nie jest w pełni spontaniczne czy naturalne. Skoro jednak utwór ostatecznie pozwala na odnalezienie sytuacji wyjściowych, a także na wyodrębnienie tak zwanej przestrzeni generycznej (zespołu wspólnych dla obu tych sytuacji elementów), teoria amalgamatów myślowych wydaje się narzędziem przydatnym w jego analizie i interpretacji.

Przydatność owego narzędzia w przypadku utworu *Chrystus cierpiący* można jednak rozwinąć jeszcze bardziej. Oprócz anonimowości i niejasnej datacji dramatu jednym z najważniejszych, nierozwikłanych do dziś zagadnień jest spór o sens stworzenia dzieła zaliczanego do tradycji chrześcijańskiej, lecz o konotacjach tak silnie pogańskich. Ten problem da się sprowadzić do pytania o wyznanie potencjalnych odbiorców dzieła, ale także o poglądy religijne jego autora. Analiza charakterystycznego sposobu, w jaki komponuje „amalgamaty przestrzeni literackich” w swoim dziele, rzuca na tę nieświadomą trochę światła, choć należy wyraźnie zaznaczyć, że wysnute wnioski, mimo swojego domkniętego kształtu, wciąż pozostają jedynie w sferze domniemywań. Za dowód niech służy analiza amalgamatów Matki Boskiej i trzech protagonistek klasycznych tragedii greckich: Medei, Andromachy (*Trojanki* Eurypidesa) i Klitajmestry (*Oresteja* Ajschylosa).

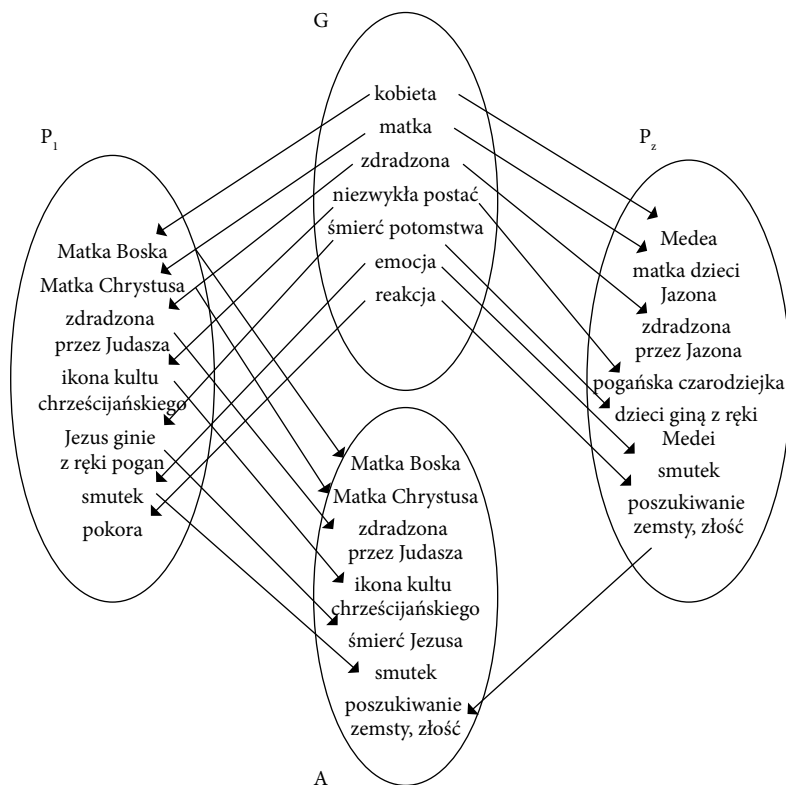
Wypowiedzi Medei, tytułowej bohaterki Eurypidesowej tragedii, stanowią najczęstszy budulec dla tekstu *Chrystusa cierpiącego*. Dramat będący źródłem dla centonu opowiada historię czarodziejki i jej męża Jazona, który znudziwszy się starzejącą się żoną, porzuca ją dla nowej, młodszej wybranki. Zrozpaczona Medea, samotna w obcym kraju, do którego zmuszona była się przeprowadzić, kierowana pragnieniem zemsty zabija nie tylko narzeczoną Jazona, ale też własne dzieci. Na pierwszy rzut oka nic nie wiąże mitologicznej zbrodniarki z ikoną chrześcijańskiego kultu. Analizując jednak amalgamat wyłaniający się z treści tragedii, możemy dostrzec, że obie kobiety wiąże utrata potomstwa, która stanowi wynik okrutnego oszustwa, zdrady. Protagonistki to ponadto postacie wyjątkowe: bez Maryi nie mogłaby się dopełnić historia Zmartwychwstania, bez Medei natomiast nawet silny i przebiegły Jazon nie zdobyłby złotego runa. Ten fakt pogłębia u bohaterek poczucie zdrady – mimo swoich wielkich zasług nie uniknęły cierpienia z rąk osób, któ-

rym wcześniej pomogły. O ile jednak Medea głosi swój żal i rozczarowanie, o tyle postawiona w (schematycznie) podobnej sytuacji ewangeliczna Matka Boska jest raczej niemym świadkiem tragedii swojego syna. Nie znajdziemy w Nowym Testamencie wyrazu rozgoryczenia ani jakiegokolwiek innej emocji – Maria przez wszystkich Ewangelistów jest wymieniana wśród obecnych pod krzyżem, jej reakcja jednak nie została wspomniana *explicite*. Domyślnie można zatem założyć, że Maryi, podobnie jak Marii Magdaleny lub tłumowi kobiet napotkanemu przez Jezusa podczas drogi krzyżowej, towarzyszy głęboki smutek, który jednak nie wywołuje żadnej jawnej reakcji, sprzeciwu. Inaczej rzecz się ma w przypadku Bogurodzicy w centonie, przejmuje ona bowiem całkowicie stan emocjonalny Medei.

O, najpodlejszy – tak cię muszę nazwać.
Tyś to uczynił, zdradził dobroczyńcę,
Ty zły demonie, bo któż inny mógłby
Sprawić, co mąż ten we wrogości zamierzył?
Niech sprawca zginie! (*Chrystus cierpiący*, w. 272–276)

Smutek bohaterki rozwinął się w nieopanowaną złość, która każe jej złorzeczyć zdrajcy syna. Co więcej, pałając chęcią zemsty, posuwa się ona nawet do życzenia Judaszowi śmierci. Ta absolutnie niekanoniczna postawa Matki Boskiej zupełnie nie licuje z jej posagową ewangeliczną nieskazitelnością, stanowi jednak zaskakująco trafną analizę psychologiczną bezradnej w swoim cierpieniu kobiety, mającej świadomość, kto jest przyczyną owych cierpień. Można zatem dostrzec wyraźne przeniesienie akcentu z tradycyjnego moralizatorsko-edukacyjnego wydźwięku Ewangelii na barwne ukazanie ludzkiej emocjonalności właściwe Eurypidesowi.

Andromacha, bohaterka Eurypidesowej interpretacji mitu trojańskiego, to postać „wyjęta” z realiów najbardziej zbliżonych do sytuacji Matki Boskiej. Wraz ze spokrewnionymi kobietami przebywa jako zakładniczka w zdobytej przez Achajów Troi. Jest z nią również jej syn Astyanaks, którego greccy zdobywcy skazują na śmierć. Ten dramat był często opisywany w formie scen lamentacyjnych (Wojtylak-Heszen 2004: 21), gdyż jego bohaterki wygłaszają głównie monologi o swoim bólu i buntują się wewnątrznie przeciwko spotykającemu ich losowi. Można zatem dostrzec wyraźną analogię między sztuką Eurypidesa a treścią *Chrystusa cierpiącego*: tragedie przyjmują charakterystyczną formę niemal pozbawioną akcji, mającą na celu przede wszystkim ekspozycję uczuć protagonistek (Węclewski 1882: 212). Ewangeliczna Matka Boska, świadoma boskiego planu, pozostaje natomiast pogodzona z losem, jaki przypadł jej synowi w udziale. Wydaje się odczytywać cierpienie Jezusa jako konieczny element drogi do wielkości, która ostatecznie jest mu pisana. Inaczej przedstawiają tę sytuację Andromacha i bohaterka *Chrystusa cierpiącego* – Maryja powtarza za Eurypidesową protagonistką:



Rysunek 1. Podstawowy schemat stapiania się przestrzeni wyjściowych (P_1 – realia Nowego Testamentu, P_z – świat przedstawiony w *Medei*) w amalgamat myślowy (A – rzeczywistość funkcjonująca w utworze) z wyróżnieniem sugerowanej przestrzeni generycznej (G)¹

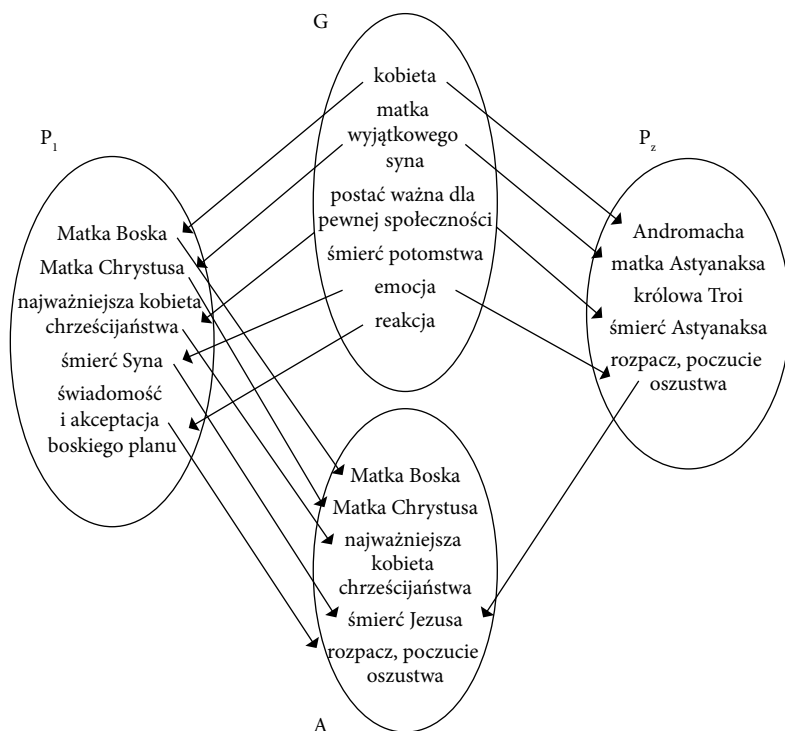
Źródło: opracowanie własne.

Słów jego słucham nie bez pomieszania,
Wierząc posłowi cudownej nowiny.
Nie, że urodzę Syna na ofiarę
Lecz na Pana ziemi i całych niebiosów (*Chrystus cierpiący*, w. 75–78).

Obie bohaterki wiąże zatem nie tylko smutek spowodowany nadchodzącą utratą dziecka, ale także potęgująca ów smutek świadomość wyjątkowości

¹ W celu zachowania przejrzystości we wszystkich schematach pominięto powiązania między przestrzenią generyczną a amalgamatem. Wszystkie analogie jednak zostały zachowane w kolejności wymienionych aspektów.

syna, którego nie sposób ochronić przed śmiercią, zanim jeszcze zdąży dokonać zamierzonych wielkich czynów².



Rysunek 2. Podstawowy schemat stapiania się przestrzeni wyjściowych (P_1 – realia Nowego Testamentu, P_z – świat przedstawiony w *Trojankach*) w amalgamat myślowy (A – rzeczywistość funkcjonująca w utworze) z wyróżnieniem sugerowanej przestrzeni generycznej (G).

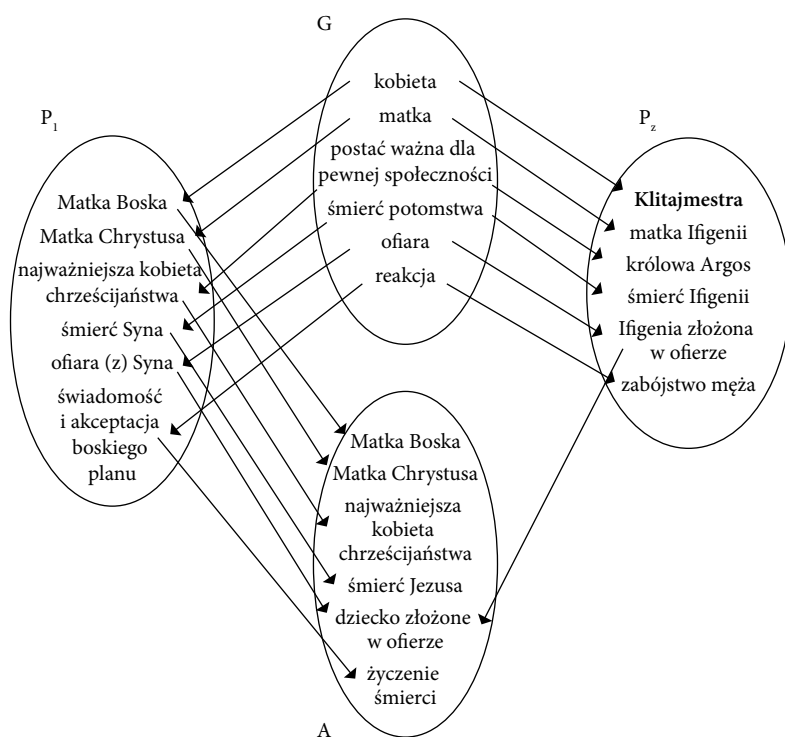
Źródło: opracowanie własne.

Słowa Klitajmestry jako źródło wypowiedzi Matki Boskiej jest bodaj najbardziej kontrowersyjnym wyborem, jakiego dokonał autor centonu. Wiedzona żądzą zemsty za poświęcenie córki dla dobra bitwy, z pomocą kochanka podstępnie morduje powracającego z wojny męża Agamemnona. Po raz kolejny jednak autor *Chrystusa cierpiącego* zdaje się koncentrować nie na skutkach, ale na przyczynach postępowania Eurypidesowej protagonistki,

² Sam wybór imienia dla syna świadczył o przekonaniu rodziców o nieprzeciętnej przyszłości potomka – *astyanaks* to w dosłownym tłumaczeniu „władca miasta”, domyślnie przyszły król Troi.

i dzięki temu zabiegowi dostrzega w zastanej rzeczywistości tragedii analogie do położenia Matki Boskiej. Ponownie postacie w obu przestrzeniach wyjściowych – matka Jezusa i matka Ifigenii – są kobietami wyjątkowymi, a mimo swojego uprzywilejowanego położenia nie udaje im się ochronić swoich dzieci. Obie znają również bezpośredniego winowajcę, za sprawą którego doświadczyły bolesnej straty. Nie sposób sobie jednak wyobrazić, aby Matka Boska opisana w Nowym Testamencie groziła Judaszowi – ponownie, świadoma boskiego planu, pokornie oczekuje zmartwychwstania syna. Inaczej zachowuje się jednak Bogurodzica z centonu – nie posuwa się co prawda, jak jej pierwowzór, do morderstwa, złorzeczy jednak Judaszowi, ostatecznie życząc mu także śmierci, a życzenie to powtarza się w utworze wielokrotnie:

O, niechby zginął, zginął słusznie zbrodniarz!
Precz, precz, najgorszy uchodź stąd złoczyńco!
Przepadnij! (*Chrystus cierpiący*, w. 350–352)



Rysunek 3. Podstawowy schemat stapiania się przestrzeni wyjściowych (P_1 – realia Nowego Testamentu, P_z – świat przedstawiony w *Orestei*) w amalgamat myślowy (A – rzeczywistość funkcjonująca w utworze) z wyróżnieniem sugerowanej przestrzeni generycznej (G).

Należy zaznaczyć, że przytoczone amalgamaty są jedynie niewielkim wyimkiem analizy, jakiej można by dokonać za pomocą teorii amalgamatów pojęciowych czy raczej, na potrzeby owego zastosowania, „amalgamatów przestrzeni literackich”. Warto się przyjrzeć chociażby takim zagadnieniom jak stopień postaci Maryi i Hippolita³, czy rozważyć możliwość stworzenia wspólnej przestrzeni generycznej dla wszystkich amalgamatów w utworze.

Podsumowując, sposób, w jaki twórca stapia wspomniane wcześniej powierzchnie-światy literackie, pozwala wnioskować, że autor nie należał do wyznawców Chrystusa, był jednak „chrystianofilem” i do siebie podobnych (lub potencjalnie podobnych) kierował swój utwór. O takiej postawie mogą świadczyć – z jednej strony – swobodne traktowanie treści Ewangelii, a także niedogmatyczne zintensyfikowanie emocjonalności Maryi i zestawianie jej stanów z odczuciami dzieciobójczyń, mężobójczyń itp., z drugiej zaś – naśladowanie formy klasycznej w niemal każdym jej aspekcie. Analiza amalgamatów kognitywnych widocznych w centonie prowadzi do wniosku, że utwór był konstruowany z punktu widzenia osoby analizującej postać Matki Boskiej nie tyle w kategoriach religijnych, ile psychologicznych. Co więcej, autor niewątpliwie starał się przybliżyć swoim czytelnikom podwaliny chrześcijaństwa, ale nie w celu ich nawrócenia, a jedynie zapoznania z częścią tradycji obcej im religii. Nieustanne hołdowanie klasycznej formie literackiej potwierdza tylko tę hipotezę, z jednej strony ujawniając pogańskie konotacje autora, z drugiej ułatwiając twórcy dotarcie z tak trudnym tematem do niechrześcijańskich odbiorców.

³ Bohater tragedii Eurypidesa o tym samym tytule; symbol nieskalanej czystości i wierności bóstwu.